



4



5

## KODÁLY ZOLTÁN ZONGORAZENÉJE

A 20. század zenéjét számos jelentős zongoraművész zeneszerző képviseli: Rahmanyinovtól Busonniig és Stravinskytól Bartókig. E muzikusok belülről ismerik a hangszer lelkét, és tudják, mire képesek a billentyűk. Sok olyan zeneszerző is tevékenykedett azonban a két évszázadban, akik számára a zongora elsősorban absztrakt gondolatok közvetítője volt, akik nem elsődlegesen a hangszer adottságaiból, hanem kizárólag a hangok adta lehetőségekből indultak ki. Közéjük tartozott Kodály Zoltán (1882–1967) is, aki – bár a kortársak visszaemlékezése szerint kiválóan tudott zongorázni – gyermekként a vonós hangszerek bűvkörében nőtt fel (játszott hegedűn, brácsán és csellón is), ám az 1930-as évektől kezdve az énekhang kiművelését állította a magyar nemzet kulturális felemelkedését célzó nevelési koncepciója középpontjába.

Ifjúkori barátja, Balázs Béla naplóiból tudjuk, hogy 1906 táján Kodály előszeretettel játszotta Wagner *Trisztán és Izolda* című zenedrámájának *Előjátékát* zongorán. Zongorastílusának formálódására tehát nem primer zongorazene, hanem egy, elsősorban a harmóniavilág szempontjából úttörő jelentőségű zenekari mű átirata gyakorolta a legnagyobb hatást. A második meghatározó élmény ugyanekkor 1906-os párizsi tanulmányútja lehetett – ekkor ismerkedett meg Claude Debussy zenéjével. Mindazonáltal sokatmondó, hogy a Debussy-élményt dokumentáló első zongoraműve, amely egyben a zenetörténet első Debussy-hommage-a is, a *Méditation sur un motif de Claude Debussy* (1907) nem egy zongorakompozícióra reflektál: a zenei meditáció-elmélkedés kiindulópontjává a francia mester 1893-as keltezésű vonósnyegyesének témája szolgál.

A hagyományos szerkezetű, háromtagú formát követő mű újdonsága a harmóniákban rejlik: meghatározó jelentőséggel bír benne a kortárs francia zenében is elsődleges szerepet játszó, de a *Trisztán és Izolda Előjátékában* is felsejülő egészhangú skála hangjaiból létrejövő akkord. A Debussy-vonósnégyes olyan nagy hatást gyakorolt a fiatal zeneszerzőre, hogy hazatérvén Budapestre annak II. tételét fejből jegyezte le a későbbi felesége, Emma számára, és hamarosan saját maga is vonósnégyes komponálásába fogott. Az *I. vonósnégyessel* (op. 2, 1908–1909) párhuzamosan azonban egy dalsorozat (*Énekszó*, op. 1, 1907–1909) és egy zongoraciklus komponálásához is hozzáfogott.

Az 1907 és 1910 között megszülető zongoraciklust végül az op. 3-as jelzéssel és a *Zongoramuzsika* címmel látta el. A ciklus eredetileg tíz tételből épült fel: élén a később önálló kompozícióként megjelent *Valsette* állt, s ezt követte az a kilenc mű, amely a művet később revidálól Kodály koncepciója értelmében ma a *Kilenc zongoradarab* tételeit képezi. A módosítás háttérében minden bizonnyal esztétikai döntés állhatott: a *Valsette*, a maga hagyományos harmonizálásával és bécsi keringőket idéző hangvételével stílárís értelemben jelentősen elüt a többi tételtől. A kilenc tétel ugyanis Kodály legmodernebb zenéi közé tartozik, nemcsak disszonáns akkordhasználat miatt, de formailag, dallamalakzatok szempontjából és a magyar népzene újszerű feldolgozása révén is meglehetősen közel áll Bartók egyidős *Tizennégy bagatelljéhez*. Hasonlít a két ciklus abban a tekintetben is, hogy a sorozatok egyes tételei erősen kapcsolódnak a zeneszerzők magánéletéhez is: Kodály *Kilenc zongoradarabjának* egymásutánja szinte egy zeneszerző önmagára találásának történetét mutatja be a pár hangra épülő zenei alapoktól (1. tétel) Debussy zenéjének (3., 4. tétel) és a népzenenek megismerésén (2., 5., 7., 8. tétel) át az Emmához fűződő szerelemig (6. tétel) és a fűga alakjában megjelenő szakmai tudás újszerű integrálásának képességéig (9. tétel).

6



7

Kodály második zongoraciklusa, a *Hét zongoradarab* (op. 11) is szorosan kapcsolódik az ifjúkori Debussy-élményhez, és az elsőhöz hasonlóan avantgárd zeneszerzőként mutatja be Kodályt. A mottójával Verlaine-t megidéző 3. tétel (*„Il pleut dans mon coeur/comme il pleut sur la ville”*) még 1910-ben keletkezett, a többi tétel azonban már az I. világháború végének termése, 1917 és 1918-as keltezésűek. Egyértelműen reflektálnak a háborúra: nemcsak a Kodály legjelentősebb zongoraművének tekinthető, a ciklus középpontjában álló *Sírfelirat* bizonyítja ezt, amely talán egyszerre siratja el a háború áldozatait és az 1918-ban elhunyt Debussyt, de a „Sirass, édesanyám” szövegkezdetű háborús népdalt felhasználó *Székely keserves* (Kodály a népdal szövegét is feltünteti a kottában) vagy az „Az hol én elmegyek” szövegkezdetű dallamra épülő *Székely nóta* is. A tételek mindegyike a világháborús depresszió dokumentuma: Kodály drámai kitörésű csúcspontokat használ, a formát szaggatottság, a zongorahangot sötét hangvétel jellemzi. A szimmetrikus felépítésű ciklus nyitó- és zárótétele (*Lento* és *Rubato*) tematikailag és dramaturgiailag is utal egymásra. A zenei stílus egyértelmű kaput nyit a hangszeres népzeneből megismert improvizatív zenei megközelítésnek.

1918-at követően Kodály Zoltán nem komponált már hasonló zongoraciklusokat. Érdeklődését a hangszeres és színpadi zene, valamint a kórus, mint apparátus keltette fel. A következő közel ötven évben írt zongoraművei mind bizonyos értelemben kivételt képeznek életművében. Igaz ez nagyformátumú és virtuóz zongorakompozíciójára, a *Marosszéki táncokra* (1923-1927) is. A rondó formájú, népi tánczenére támaszkodó, a történelmi Magyarországot megidéző táncsorozatot 1923-ban kezdte komponálni, amikor a Székesfővárostól megrendelést kapott egy reprezentatív zenekari mű komponálására Pest, Buda és Óbuda egyesülésének 50. évfordulója alkalmából. A *Marosszéki táncok*



akkor azért nem készült el, mert Kodály – megtudván, hogy Bartók is táncszövetet készül írni – úgy döntött, más művet ajánl fel: ennek köszönhetjük főműve, a *Psalmus Hungaricus* megszületését. A *Marosszéki táncok* sorozatán azonban a következő években is dolgozott: a zongoraváltozat 1927-re, a zenekari 1929-re készült el. A zongoraváltozat technikailag rendkívüli felkészültséget követel az előadótól. A lemezen felcsendülő *Balettzene* című kompozíció szintén zenekari mű zongoraváltozat: a *Balettzene* eredetileg a *Háry János* (1925–1927) egyik betétszáma volt (*Sárkánytánc*), amit Kodály végül elhagyott a daljátékából, ám a mű önálló zenekari műként tovább élt.

Kodály 1945-1946-ban keletkezett zongoraművei – *Gyermektáncok*, *24 kis kánon a fekete billentyűkön*, illetve a *12 kis darab*, amely alkalmi felkérésre készült 1965-ben – pedagógia céljal születettek, és sok tekintetben rokonai Bartók *Gyermekeknek* című sorozatának. Különösen az előbbi esetében feltűnő a hasonlóság, bár a 12 darabból álló ciklus egészen bizonyosan nem kezdő zongoristákra számít: a táncok magyar népi táncok hangvételeit, a jellegzetes tánc kísérelő hangszerek (például duda) hangütéseit idézik fel. A másik sorozatban elsősorban a fekete billentyűk használatának van különös jelentősége: az öt hang megfelel a magyar népzeneben is használatos pentatóniának, amely a kodályi énekpedagógiának az alapját képezi. A *24 kis kánon a fekete billentyűkön* azonban nemcsak a kezdők számára biztos kiindulópont pedagógiai szempontból, de egyben példázza Kodály egész alkotóművészetének lényegét is: benne az ősi magyar ötfokúság találkozik a nyugat-európai zenekultúra magasrendű zeneszerzői technikájával, a kánonnal.

Dalos Anna

8



9